

Cervantes et les régions de l'imagination

Felix Martinez Bonati

Volume 8, numéro 2-3, août-décembre 1975

La théorie littéraire dans le monde hispanique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500375ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500375ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonati, F. M. (1975). Cervantes et les régions de l'imagination. *Études littéraires*, 8(2-3), 303-343. <https://doi.org/10.7202/500375ar>

CERVANTES ET LES RÉGIONS DE L'IMAGINATION *

félix martinez bonati

I

« Now, for the poet, he nothing affirms and
therefore never lieth. »

Sir Philip Sidney,
The Defense of Poesie (1583)

La finalité humaniste ou éducative¹ la moins aléatoire, me semble-t-il, des études littéraires, n'est autre que celle qui donne naissance aux premières expressions, émues et inexactes, du commentaire critique : apprendre et enseigner à lire les textes illustrés de telle façon que leur être et leur valeur s'épanouissent devant notre désir intense de les admirer. La recherche philologique et historique retrouve, pour le lecteur, le signifié référentiel des mots et des allusions. L'analyse stylistique sensibilise notre perception de la structure verbale, les tons et les échos sémantiques des mots, « el aliento », l'élan de la courbe syntagmatique, le cours nerveux de la période. Et le schéma structural projette les grandes perspectives, les anticipations formelles que doit suivre, comme sans les voir, notre

* Traduit de l'espagnol par Denyse Pouliot, Georges A. Parent et Jean-Claude Simard.

¹ Ceci est le texte — amplifié sous divers aspects — d'une conférence que j'ai donnée au début de mars 1974, à l'Université de l'État de New York, à Albany. Les paragraphes initiaux renferment quelques généralités bien connues des spécialistes de Cervantes, dont la répétition m'a semblé, néanmoins, pertinente. Par contre, je n'ai pas voulu entrer dans les détails en ce qui concerne les références bibliographiques, puisque toute personne intéressée à la lecture de quelqu'une d'entre elles, trouvera les titres, très bien ordonnés par matières, dans l'excellent chapitre sur Cervantes de l'*Historia de la Literatura Española*, II, de J. L. Alborg, et, pour ce qui est plus récent, dans la fort utile *Suma Cervantina* de J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley, et dans les *Anales Cervantinos*.

imagination, pour bâtir les personnages, les scènes et les paysages de sa réplique intérieure du monde. Des études critiques, on peut obtenir la norme — la norme seulement, bien sûr — d'une lecture correcte.

Se dégage-t-il de l'imposante tradition des études de l'œuvre de Cervantes — de la même façon par exemple, que des études de la poésie de Gongora — une entente fondamentale sur la manière de lire l'œuvre suprême? Avons-nous une lecture normative du *Quichotte*? À première vue, il semble que non. Nous possédons, grâce au labeur historico-philologique des commentateurs qui culmine dans les éditions de Rodriguez Marin, une partie primaire des règles de la lecture. Et en ce qui a trait aux aspects stylistiques, on dispose des apports de L. Spitzer, de H. Hatzfeld, de D. Alonso, de A. Sánchez, de A. Rosenblat et d'autres qui ont souligné, tour à tour, les différentes métamorphoses de la « Dicción » tout au long du texte, la multiple texture verbale de l'œuvre, bien que personne n'ait encore fait la somme structuratrice de ces formes verbales. Nous disposons aussi de certaines observations, concernant son architecture, de J. Casaldüero, de K. Togeby, de E. Moreno Báez, de E. de Chasca, de J. Avalu Arce, bien que limitées à quelques aspects de la composition. Et, bien sûr, les manifestations les plus primitives de la critique ne manquent pas : celles qui, non sans une part de raison, traitent les sujets imaginaires comme des représentations d'éléments correspondants de sujets réels, et, par conséquent, étudient la psychologie des personnes, la géographie de leurs aventures, la sociologie de leurs relations, l'historiographie de leur horizon séculaire et la « symbologie » philosophico-morale de leurs actions.

Mais la variété des interprétations, quant à la forme et à la signification littéraires de cette œuvre, est, de toute évidence, excessive, comme l'indice d'une confuse disparité entre les approximations fondamentales².

² L'œuvre de Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma del Quijote*, est un commentaire approfondi du texte dans sa totalité, et, en tant que tel, constitue une norme de lecture que, selon moi, on ne saurait ignorer. Le fait que dans le livre de Casaldüero, — j'ai entre les mains l'édition de 1970 — on en mentionne aucune étude sur le *Quichotte* est très révélateur en ce qui

Cette confusion saute aux yeux. Il suffit de considérer les différentes situations qu'on donne à l'œuvre de Cervantes dans le schéma traditionnel de la séquence historique des mouvements artistiques et littéraires. Certains auteurs de traités — comme L. Pfandl, J. Cassou, ou S. Gilman dans son étude sur Cervantes et Avellaneda — la situent à la toute fin de la Renaissance ; plusieurs autres, comme Hatzfeld et Casaldüero, en plein « baroque jésuitique », d'autres encore comme Knud Togeby, et non sans certaines raisons, voient dans la seconde partie du *Quichotte* l'inauguration du classicisme, en deçà du baroque de la première moitié. Il ne s'agit pas là d'une discordance typique, comme celles qui amènent souvent les partis opposés à pousser certaine œuvre contestée, dans l'une et l'autre direction, à travers l'une des conventionnelles frontières historiographiques. Pour cette raison, il ne suffit pas de signaler, dans le cas présent, que les vénérables concepts classificateurs sont « imprécis », que « Renaissance » ne correspond pas parfaitement à une notion stylistique et qu'il faudrait

a trait à la question de consensus que j'ai mentionnée. Il renferme seulement quelques références très générales aux interprétations « du XIX^e siècle », « du Romantisme » et d'autres semblables. L'interprétation de Casaldüero va principalement dans le sens d'une traduction symbolique des éléments du monde de l'œuvre dans les termes de la conscience historique de l'époque, désignée comme « le Baroque ». L'œuvre de Cervantes apparaît, dans son étude, comme un acte de rejet du passé littéraire gothique et de la Renaissance, d'introduction au monde moderne (le *Quichotte* de 1605) et comme fondement de la vision baroque du présent historique (le *Quichotte* de 1615). La préférence de Casaldüero pour ces perspectives historico-culturelles produit souvent chez le lecteur l'impression d'une exégèse forcément symbolique et trop éloignée du sens immédiat du texte. Parfois, l'éminent critique lit le *Quichotte* comme une sorte d'allégorie d'une partie de l'histoire de la culture occidentale. Cela dit, il n'y a pas, dans les exégèses de Casaldüero, un cas semblable à la *Vida de Don Quijote y Sancho* d'Unamuno, qui, si nous la lisons en tant qu'interprétation du *Quichotte* de Cervantes, est absurde et appauvrissant. Il est certain que ce n'est pas là la meilleure partie du livre d'Unamuno. Mais cette impossibilité de rejeter les connexions symboliques les plus reculées de Casaldüero qui sont impropres, souligne le manque de principes herméneutiques auquel j'ai fait allusion. Pour les raisons mentionnées et pour d'autres encore, un travail comme *El mundo del Quijote* de R. L. Predmore, qui présente une description à la fois sensée et succincte des objectivités imaginaires premières que l'œuvre projette d'une manière fondamentale, est essentiel.

considérer, d'autre part, comme dans la thèse de Camón Aznar sur le *Quichotte*, les tendances maniéristes. À l'imprécision des catégories semble s'ajouter ici l'incertitude, plus fondamentale, en ce qui concerne les caractéristiques et la nature de l'œuvre que l'on veut classer.

La perplexité est encore plus grande, comme nous le savons, à l'égard de ce qu'on nomme habituellement « la pensée » de Cervantes. La disparité entre les conjectures relatives à ses convictions religieuses, philosophiques, politiques, morales, y compris ses idéaux esthétiques et ses principes critiques, est extraordinaire. Toujours parmi les commentateurs de notre siècle, nous trouvons la thèse — soutenue par C. de Lollis, H. Hatzfeld, J. Casaldueiro, E. Moreno Báez, P. Descouzis — d'un Cervantes « contre-réformiste » (« réactionnaire » dit de Lollis), tout à fait en conformité avec l'esprit de Trente et la lutte de l'Espagne en faveur de l'hégémonie catholique. Nous avons, par ailleurs, la première thèse de Américo Castro : le Cervantes « habile hypocrite », inspiré par la philosophie humaniste et néoplatonicienne de la Renaissance italienne et par l'Érasmisme, et forcé de dissimuler à cause de la terreur inquisitoriale. Plus tard, Castro insistera plutôt sur la circonstance des castes hispaniques et la soi-disant condition de « nouveaux chrétiens » de la famille du chirurgien Rodrigo de Cervantes. Quelques-uns le considèrent comme « socialiste utopique », d'autres, comme critique des restes de l'idéologie féodale et comme esprit libéral et « progressiste ». Mais ces exemples suffisent à évoquer la confusion qui règne sur les conceptions de son identité intellectuelle, fait non peu surprenant lorsqu'il s'agit d'un auteur d'une telle célébrité.

Que dire des interprétations esthétiques de son œuvre suprême, au sujet de laquelle j'ai déjà mentionné la carence d'une entente normative fondamentale ? Nous n'en finirions plus — et, assurément, je ne saurais rendre compte de toutes. On loue le *Quichotte* pour son réalisme et pour son symbolisme, comme parabole comique et comme tragédie de l'idéalisme, comme cadre de la société de l'époque et comme allégorie de la condition humaine. Unamuno voit un mythe héroïque où Heine vit la satire contre l'enthousiasme. S'agit-il du premier roman moderne ou est-ce la somme et la liquidation de la préhistoire du roman ?

De plus, en deçà des essais appréciatifs, persiste l'orgueil non sans fondement du monde hispanique qui voit dans cette œuvre la plus haute expression de sa grandeur spirituelle. Ce qui conduit à associer le *Quichotte* aux valeurs suprêmes et, naturellement, aux attitudes doctrinaires : l'héroïsme, l'idéalisme, la foi, la patrie, la bonté, la justice, la vérité philosophique, le socialisme, le réalisme empirique, la démocratie. Enfin, on loue l'œuvre pour des qualités qu'elle partage avec beaucoup d'autres, ou qu'elle ne possède que dans une faible mesure, ou, simplement qu'elle ne possède pas du tout.

La vérité est qu'en plus de ne pas disposer d'une lecture canonique des textes de Cervantes, nous n'avons même pas un système explicite de principes herméneutiques qui permette de l'entreprendre et de la mener à terme. On ne sait par où commencer, pour ordonner la prolifération des interprétations et les situer dans un domaine moins douteux de dialogue et de vérification.



Avant d'aborder le thème qui me préoccupe, je dois envisager quelques équivoques, très répandues, qui font obstacle, je crois, à la juste compréhension du texte de Cervantes. Je me réfère ici aux topiques du « réalisme », de la parodie, de la satire littéraire et de la « philosophie » de l'œuvre.

Quel lieu commun a le plus souvent repris la critique cervantiste que celui de « l'extraordinaire réalisme » du *Quichotte* ? On prend au pied de la lettre les attaques faites dans son œuvre aux « histoires mensongères » des livres de chevalerie, et l'assertion répétée du narrateur que c'est là une « histoire véritable ». A. Castro, à l'exemple, me semble-t-il, de Toffanin, va jusqu'à projeter sur cette tournure d'« histoire véritable » le concept aristotélicien de la vérité historique, « particulière », par opposition à la « vérité universelle », ou idéale, de la poésie. En dépit de la prompte et claire réfutation de Angel Sanchez Rivero (« Contestación », *Revista de Occidente*, 1927), cette erreur, répandue par *El pensamiento de Cervantes*, n'a pas cessé de se répéter dans la critique cervantiste. Ce qu'Aristote

fait, dans certains passages pertinents de sa *Poétique*, c'est d'opposer la nature de l'œuvre historique à tout genre de création poétique, soit l'imitation de personnes supérieures, égales ou inférieures au spectateur, soit l'idéalisation de sa représentation comme ceux qui peignent les hommes « meilleurs qu'ils ne sont en réalité ». On ne peut considérer une œuvre comme le *Quichotte* « historique » dotée de la vérité « particulière » d'un registre de faits réels, que ce soit dans le sens aristotélicien ou non. On peut attribuer à un hasard linguistique le fait que, du temps de Cervantes, on ait nommé « histoire » un livre comme le sien, tel qu'on l'a déjà fait. Il n'y avait pas alors de mot pour ce que nous appelons aujourd'hui *novela* (roman); le mot « romance » désignait, et désigne toujours, en espagnol, les ballades traditionnelles et le mot « novela », selon une nomenclature qu'on conserve en italien et dans plusieurs autres langues européennes, désignait la narration littéraire d'extension non minime, mais limitée. Mais la précarité linguistique ne justifie pas ici une faute de discernement conceptuel et il serait très extravagant de supposer que les auteurs du temps — ou de quelque période que ce soit — aient pu ignorer la différence entre l'œuvre de fiction et le récit de faits véritables. Le propre narrateur du *Quichotte* nomme son œuvre, dans quelque passage, « histoire feinte ». Dans le prologue à *Amadis de Gaula*, pour donner ici un exemple qui se rapproche de notre matière, Garci Rodriguez de Montalvo distingue avec certitude la création imaginaire (récit de « choses feintes » ou « blague ») de la narration historiographique (« chronique »). Pour qui désire examiner un débat contemporain de Cervantes, et proprement théorique, sur ce thème aristotélicien, mentionnons la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López, el Pinciano. Ce dernier ne laisse aucun doute quant à l'opposition essentielle entre historiographie et « imitation ». Il y a bien d'autres sources d'équivoque tel l'emploi traditionnel du mot « histoire » pour désigner le contenu ou l'objet de toute forme narrative, et surtout, le jeu littéraire conventionnel avec le mot et le concept d'*histoire* comme pièce historiographique, jeu qui émane d'une fiction littéraire fondamentale, à savoir qu'on se trouve devant un discours narratif réel et « véritable » — ce qui engendre, dans la tradition littéraire dans laquelle se situe Cervantes, l'attitude parodique de l'historien qu'assume le narrateur fictif. Même déjà, les

livres de chevalerie se font passer pour des « histoires » et des « chroniques »³.

On trouve, dans la *Poétique* aristotélicienne, des distinctions fondamentales permettant d'analyser la notion de « réalisme » (Northrop Frye en a utilisé quelques-unes, de même que les critiques de Chicago et d'autres, comme R. Scholes), et aussi de déterminer la diversité des styles imaginatifs que démontre l'opposition entre le *Quichotte* et les livres de chevalerie. Il n'est absolument pas question, cependant, de l'opposition entre la vérité particulière de l'histoire et la vérité universelle de la poésie.

Après avoir éliminé cette étrange équivoque, nous pouvons nous demander si le *Quichotte* est « réaliste », dans la mesure où les fictions peuvent être réalistes, naturellement. Le concept de fiction réaliste, inclut, pour le moment, la notion de vraisemblance aristotélicienne, que Estagirita considère indispensable à la validité poétique. Cette vraisemblance constitue, précisément, le fondement du type de vérité universelle propre à la poésie. Néanmoins, la vraisemblance aristotélicienne ne suffit pas à caractériser ce que nous appelons aujourd'hui le *réalisme*, et il est évident que nous ne pourrions qualifier de « réalistes » plusieurs œuvres qu'Aristote considère, avec raison, vraisemblables. Le sens du réalisme moderne exige que le monde créé, en plus d'être vraisemblable, c'est-à-dire conciliable (analytiquement) avec le possible, le probable et le nécessaire selon la notion qu'a le spectateur du monde que présente l'œuvre, ait les caractères du monde de notre expérience quotidienne. Il est vraisemblable, par exemple, qu'un ange ou une déesse — une fois son existence admise par le spectateur dans sa vision du monde — transporte dans les

³ La question se complique, d'une manière superficielle seulement, si nous considérons les énoncés de Bruce Wardropper dans son article — indispensable pour l'étude de ce thème — « *Don Quixote: Story or History?* », *Modern Philology*, 1965. Wardropper signale la dégénérescence de l'historiographie de l'époque, qui tend vers la fiction, et suggère la présence, dans le *Quichotte*, d'un dessein de Cervantes d'utiliser, à la manière d'un prestidigitateur, cette confusion générique — ce que je ne réussis pas à vérifier dans ma lecture de l'œuvre. Mais, évidemment, un tel dessein ne serait possible qu'en se basant sur la distinction radicale entre l'histoire et le roman.

airs un mortel et le dépose sans tarder dans un endroit éloigné. Notre attente du nécessaire, du possible et du probable repose sur nos croyances — et Aristote admet d'une manière explicite ce relativisme de la vraisemblance. Mais le lecteur moderne ne peut considérer comme « réaliste » une œuvre dans laquelle des êtres surnaturels posent des gestes singuliers, rompant l'hermétique transcendance de leur silence et de leur éloignement, parce que, précisément, cela dépasse la sphère de son *expérience* de la vie, bien que cela ne dépasse pas la sphère de ses croyances. Deux des principaux caractères de la fiction réaliste sont donc la vraisemblance, c'est-à-dire ce qui est conséquent avec ce qu'on considère comme nécessaire, possible et probable, et, de plus, la congruence avec l'expérience ordinaire, autrement dit, la familiarité avec la classe d'objets et d'actions représentées.

Souvenons-nous que les fondements de la division aristotélicienne des arts et des genres poétiques, sont les concepts d'objets, de moyen et de manière de l'imitation. Dans notre analyse, nous pouvons laisser de côté la catégorie des moyens qui comprend les matériaux de l'imitation, et se réduit, en ce qui nous concerne, au discours imaginaire, de même que la catégorie de la manière qui permet la distinction des formes dramatiques (jouées par des acteurs qui dialoguent) et épiques (racontées par une voix primordiale). La catégorie « objet de l'imitation », qui se traduit par la distinction aristotélicienne d'imitations d'hommes supérieurs, égaux ou inférieurs à nous, nous intéresse, par contre, tout particulièrement. Si l'on dépasse l'application originale des concepts aristotéliciens, on peut dire qu'une imitation « réaliste » a pour caractère définitoire, entre autres, d'être l'imitation d'hommes semblables à nous, c'est-à-dire des sujets caractéristiques de la sphère de l'expérience quotidienne. Ce critère, que nous pouvons nommer « familiarité », est le second critère, après la « vraisemblance », déjà signalé dans le concept complexe de réalisme.

Il reste encore à extraire de la *Poétique* un troisième critère pour élucider la problématique d'une notion telle que le réalisme : celui déjà suggéré, au début de notre étude, de la distinction entre les artistes qui peignent les personnes meilleures ou pires qu'elles ne sont en réalité, ou exactement telles qu'elles sont en réalité. Nous pouvons nommer cette catégorie

celle de l'abstraction, ou le principe de la stylisation. Il ne s'agit pas ici de la classe de personnes représentées (d'héroïques demi-dieux, d'hommes comme nous, de créatures inférieures), mais plutôt de la direction dans laquelle opère l'abstraction figurative qui les représente — vers le haut (direction que nous pouvons appeler « idéalisante »), vers le bas (« caricaturisante ») ou au même niveau que l'expérience (« objectivante »). Lucien, par exemple, ne peint pas les dieux de la même façon qu'Homère. C'est le principe de la stylisation *objective* qui correspond, évidemment, au concept de réalisme.

Je n'ai pas besoin de souligner que cette triade aristotélienne — et notre explication — ne constituent que le début d'une organisation des styles génériques, et nous devons sortir de ce cadre. À mon avis, il est clair que le concept de réalisme acquiert plus de relief quand on lui attribue les caractères définitoires — tirés de la *Poétique* ou suggérés par elle — que j'ai nommé « vraisemblance », « familiarité » et « objectivité ».

Le *Quichotte* est-il une fiction réaliste, dans ce sens ? Je crois qu'on ne peut maintenir qu'il le soit. Bien que je ne puisse étudier ici la question en détails, j'aimerais observer que si l'imagination de Cervantes avait été soumise à l'impératif réaliste, plusieurs aspects fondamentaux de l'œuvre que nous connaissons n'auraient pas existé. Ce qui est fort improbable, par exemple, se trouve en abondance dans l'amoncellement d'« anagnorisis » et de péripéties fortuites, à la fin de la première partie. L'épisode de Marcela et de Grisóstomo introduit le monde de l'utopie pastorale, étranger à l'expérience quotidienne. Le déploiement des personnages centraux à travers le livre rompt les limites de la vraisemblance — et le narrateur lui-même nous le signale, moqueur. La stylisation objective de certains personnages se mêle à l'idéalisation de certains autres (comme les beautés juvéniles) et à la caricature d'une Maritornes. Les paradoxes temporels, enfin, n'auraient pas leur place dans une fiction le moins réaliste, puisqu'ils excèdent non seulement l'improbable, mais aussi l'impossible purement empirique, en créant un cadre chronologique *à priori* insoluble, un labyrinthe du temps qui ferait pâlir Robbe-Grillet.

Et pour ce qui est de considérer l'œuvre comme le cadre de

toute la société espagnole de son temps, je pense, comme Auerbach, qu'il suffit d'un coup d'œil historiographique sur les XVI^e et XVII^e siècles espagnols pour comprendre que le visage sévère, sombre et multiple de la société péninsulaire du temps n'apparaît pas dans le *Quichotte*. Autre chose : on peut tirer et déduire des liens, inévitables dans toute œuvre, entre la création romanesque et le monde réel de l'auteur — comme l'a fait, par exemple, A. Castro, au sujet des castes et à d'autres points de vue. Ce qui suggère de façon trompeuse un cadre social complet, c'est la variété picturale des types sociaux : ducs, nobles espagnols, ecclésiastiques, paysans, soldats, étudiants, criminels, pèlerins, etc. Mais les personnages qui revêtent dans l'œuvre ces conditions et ces fonctions, ne sont pas là principalement pour exposer, tout en l'illustrant, le treillis de l'organisation sociale et des relations vitales comme dans les romans du XIX^e siècle, ceux que W. Kayser nomme « d'espace », mais plutôt pour incarner fondamentalement des figures de la tradition de la comédie : imposteurs, médiateurs honnêtes, pitres, rustauds, galants, demoiselles, etc. Je me réfère à la comédie relative aux archétypes, définie par opposition à la tragédie, et non à toute la gamme de la *Comedia* espagnole du Siècle d'Or. L'univers complet que nous offre l'œuvre, n'est pas celui de la société historique. C'est l'univers relatif aux archétypes de la littérature qui a, avec la vie réelle, une relation plus indirecte et plus abstraite qu'un cadre sociologique, ou que la littérature réaliste.

Un quatrième trait de la notion moderne du réalisme littéraire — nommons-le « révélation empirique », c'est-à-dire l'intérêt pour la nouveauté de zones inexplorées et inédites de l'humain — concorde avec l'esprit moderne de l'investigation scientifique, de la recherche systématique d'informations qui approfondissent et modifient les typologies humaines du savoir traditionnel. À cause de cette impulsion, les personnages de la littérature réaliste s'éloignent des archétypes littéraires et se rapprochent des concepts relatifs à la typologie de l'historiographie, de la médecine contemporaine, de l'ethnographie et d'autres sciences. Chez Cervantes, prédomine encore la vision « littéraire », bien qu'il en recoule prodigieusement les moules. Il y a, certes, des aspects en rapport avec la caractérologie, chez les personnages de Cervantes, bien que souvent ils n'excèdent pas la caractérologie physionomique et humorale

traditionnelle — les spéculations proto-empiriques de Huarte de San Juan restent dans les mêmes limites. Mais ce qui importe, c'est que ces éléments empiriques ne constituent pas l'essence des personnages de Cervantes. Il est vain de chercher chez eux l'exactitude psychologique complète⁴.

D'autres aspects du roman réaliste, qu'on ne retrouve certainement pas dans le *Quichotte*, sont en relation avec l'optique spatiale et temporelle (l'admission du « détail » et de la banalité au premier plan de la représentation) et avec le sentiment métaphysique plutôt grave qui le détermine. Le fait que la technique de Cervantes soit si « scénique », selon l'expression de P. Lubbock, porte à confusion, mais il ne s'agit pas tant dans le *Quichotte* de la « scène » du roman moderne comme de la scène de la comédie traditionnelle. Mais nous ne pouvons, pour l'instant, approfondir la question.

Prétendez-vous nous dire — m'objectera-t-on — que l'œuvre qui a satirisé et détruit le genre des chevaleries fantastiques et invraisemblables, précisément en opposant le mensonge livresque à la réalité quotidienne, ne réflète pas cette réalité quotidienne ? Le symbole des chutes et des coups que subit, maintes et maintes fois, don Quichotte à cause de sa folie ne signifie donc rien ? Le thème central du livre n'est-il pas le choc de l'idéal illusoire et de la réalité ? Comment Cervantes pourrait-il montrer un tel choc s'il ne se basait sur le monde de l'expérience ordinaire ? Avez-vous oublié ce que dit Ortéga dans ses *Meditaciones* ? Et que faites-vous, d'autre part, des références ironiques aux romans pastoraux, mis en opposition avec la véritable existence des gardiens de chèvres, dans la conversation entre Cipión et Berganza ?

⁴ Cela n'exclut pas le fait qu'ils possèdent, entre autres, une dimension psychologique abstraite, d'observation profonde. S. de Madariaga, par exemple, dans son analyse de Cardenio et Dorotea (*Guía del lector del Quijote*) et Francisco Ayala dans son étude du *Curioso Impertinente* (*Ensayos*, Madrid : Aguilar), l'ont démontré. Il ne s'agit pas, bien sûr, dans l'affrontement entre les archétypes de l'imagination traditionnelle et les typologies scientifiques, de deux univers dont les notions sont totalement inconciliables — comme on l'a vu dans l'extension méthodique que Kretschmer et Sheldon ont donné aux types traditionnels de la psychophysique, refondus par Cervantes dans ses plus grandes figures. Parmi les sources contemporaines de la caractérologie de Cervantes, on doit voir *Das Ingenium Don Quijotes* de Harald Weinrich, dont le sous-titre se traduit : « Une contribution à la caractérologie littéraire ».

À cela, je réponds : si Cervantes condamnait vraiment les utopies pastorales, pourquoi les inclut-il dans le *Quichotte* ? Pourquoi poursuit-il jusqu'à sa mort le dessein de compléter la *Galatea* ? S'il voulait instaurer le réalisme littéraire, pourquoi écrit-il, à la fin de sa vie, et avec beaucoup d'enthousiasme, le fantastique *Persiles* ? Et pourquoi, après tout, laisse-t-il exposer la thèse qui condamne les fantaisies littéraires justement par deux chiens qui discutent de littérature ? Il me semble que l'ensemble de l'œuvre de Cervantes nous oblige à rejeter la supposition selon laquelle la critique de la littérature non « réaliste » ait été chez lui autre chose qu'un cliché littéraire, traditionnel à cette époque, que Cervantes répète avec un peu moins de conviction que les écrivains de son époque reproduisent, tel un rituel, des lieux communs vénérables, ironie qui peut atteindre le souverain cynisme de Góngora, qui fait, dans la *Soledad Primera*, l'éloge de la simplicité. Quand le curé soumet à un examen sévère les livres du *hidalgo* — il y a là un indice valable peut-être — seuls ceux qui sont bien écrits sont sauvés, bien que ce soient des romans pastoraux et des livres de chevalerie. Est-ce que, par hasard, nous pouvons penser que Cervantes ne savait pas que le genre pastoral qu'il cultivait lui-même, était précisément au service de l'effort de concrétisation d'une imagination utopique, et qu'il devenait hors de propos, par conséquent, de lui reprocher de ne pas être réaliste ?

Si on laisse de côté les critiques dirigées, dans plusieurs passages de son œuvre, contre la banalité et la maladresse (l'inconséquence, l'incohérence analytique) de productions artistiquement inférieures, on découvre le sens des satires littéraires de Cervantes — de même que les véritables attitudes spirituelles de l'auteur, en général — en tant qu'œuvres de création poétique, non à travers ce qui est *dit* dans ses œuvres, ni à travers ce qui se *produit* dans ses mondes imaginaires, mais plutôt à travers ce qu'elles *sont* effectivement. La critique morale et littéraire des livres de chevalerie constituait déjà un thème traditionnel et sans doute étranger aux préoccupations intellectuelles les plus importantes, lorsque Cervantes a commencé à écrire le *Quichotte*. La plus grande popularité du genre, de même que l'essor des attaques des critiques et des moralistes orthodoxes et hétérodoxes, appartenaient déjà au passé. Puisque la polémique contre ces livres est pratiquement

inutile, que les arguments condamnationnaires manquent d'originalité et que, de plus, la conviction de Cervantes qu'il fallait chasser les formes de l'imagination non réaliste est apparente, comme le démontre sa carrière d'auteur, le thème explicite de la médiocrité des livres de chevalerie, dans le *Quichotte*, apparaît comme un motif superficiel. On parle beaucoup de littérature dans le *Quichotte*, de même que dans d'autres œuvres de Cervantes, et, en vérité, on ne dit rien de théoriquement significatif; on répète des lieux communs, on mêle incongrûment divers principes critiques et on contredit une affirmation par une autre, de sorte qu'il ne reste, à la fin, qu'un répertoire de thèmes relatifs à sa poésie, répétés maintes et maintes fois, lesquels peuvent indiquer quelques-unes des sources des préoccupations critiques de Cervantes, mais rien de profond en ce qui concerne son art, ni les véritables dilemmes de création qu'il a dû envisager et résoudre, ni l'entreprise littéraire incroyable qu'il a dû entreprendre et réaliser dans le *Quichotte*. Tout cela est totalement hors de la portée de la théorie critique de son temps. Cervantes a dû souffrir — certains aspects de la construction de la première partie permettent de le supposer — de cette absence d'orientation conceptuelle et avoir intensément ressenti l'insuffisance de la théorie littéraire à sa portée, en particulier la non conformité de la théorie aristotélicienne avec l'unité dramatique de l'action, pour la plus grande partie des formes épiques, et, surtout, pour l'unité épique du *personnage*, selon l'expression de W. Kayser. On peut voir dans l'œuvre de Cervantes un exemple éminent de ce divorce entre la théorie et la pratique littéraire, que Wellek, dans son *Historia de la Critica Moderna* (Introduction, II), considère comme caractéristique de certains siècles de dogmatisme doctrinal et particulier aux idées d'Aristote et d'Horace.

Pour toutes ces raisons et parce qu'il s'agit d'une vocation de poète, de créateur de fictions littéraires, quelqu'un pour qui le langage est avant tout l'instrument de l'image et non de la formulation de la pensée conceptuelle, le recours au discours théorique est conventionnel, et, finalement, contradictoire, de sorte que la théorie introduite dans le monde fictif s'annule d'elle-même et se neutralise, reste affaiblie, convertie en conversation polie et cultivée, et assez rituelle. À l'intérieur du monde de Cervantes, la théorie demeure soumise à l'impératif

artistique — que Croce souligne dans son *Estética* — en composant avec l'image créée et en perdant sa relation, impertinente ici, avec le monde réel ; en somme, elle devient non transcendante, sans rompre avec ce qu'Ortega a nommé l'hermétisme du monde imaginaire.

Je n'ignore pas que, malgré leur insuffisance théorique — bien plus remarquable sur le plan artistique de son monde imaginaire, du fait que ce sont des entretiens d'ecclésiastiques vagabonds —, les discours critiques de ses personnages peuvent sembler des indices ou des reflets du panorama de la poésie néo-aristotélicienne du temps et des *inquiétudes* de Cervantes. Edward Riley a montré plusieurs aspects de cette relation et il ne fait aucun doute que Cervantes connaissait bien les doctrines de l'époque. Mais aucun des thèmes néo-aristotéliens n'atteint un développement significatif dans les textes de Cervantes ; on a plutôt l'impression que l'auteur les confond délibérément. Le texte le plus important à ce sujet, soit la conversation entre le curé et le chanoine, chapitres 47 et 48 de la première partie du *Quichotte*, répète d'une manière équivoque et avec beaucoup d'incohérence logique les échos d'Aristote, d'Horace et de leurs successeurs de la Renaissance⁵.

Si nous entendons, finalement, par philosophie l'expression explicitement conceptuelle de la connaissance, la philosophie, y compris la théorie littéraire, présente dans l'œuvre de Cervantes, est insignifiante et nous en avons déjà bien déterminé l'origine. Les conseils de don Quichotte à Sancho pour sa gouverne, par exemple, sont un prodige, mais certainement pas à cause de leur valeur philosophique originale puisqu'ils représentent une sélection de motifs éthiques connus, très répandus dans ce temps-là, comme le signale Martín de Riquer dans son *Aproximación al Quijote*. Le prodige est que le même personnage que nous avons vu assaillir des moulins à vent, certain qu'il s'agissait de géants, ou chercher querelle à un lion pour demander ensuite au témoin de sa folie un témoignage de

⁵ Spécialement après la remarquable lecture du passage qu'offre Alban K. Forcione dans son *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, de 1970, le sujet, bien sûr, requiert des déterminations plus précises que nous ne pouvons développer ici.

sa bravoure, le dise avec autant de conviction et du fond du cœur, sans quoi se détruit l'unité du personnage.

L'aventure spirituelle de Cervantes ne va pas dans le sens d'idées et d'abstractions de l'intelligence théorique. Il les manie de loin et avec désinvolture comme de simples matériaux négligeables de son exploration imaginaire ; il ne leur confie rien de substantiel. Pour cette raison, la tâche de déterminer quelle était sa « pensée » en ce qui a trait à ses convictions théoriques, constitue non seulement un thème plus que difficile à aborder, mais aussi insaisissable, à cause d'une absence d'expressions proprement doctrinaires de l'auteur. Ce n'est pas là ce que Cervantes nous a légué. Menéndez Pelayo, Castro, Bataillon, Canavaggio, Riley, entre autres, ont démontré qu'il connaisse les doctrines fondamentales de son temps. Par contre, on n'a pas réussi à vérifier quelle était sa position par rapport à elles. Des opinions opposées sont soutenues ou insinuées dans certains passages de son œuvre — parfois à l'intérieur d'une même période verbale — et il est vain, à cause du manque de méthode, de se mettre à chercher ces passages où l'on peut trouver, et l'on trouve sans doute, l'expression de la pensée qu'on veut attribuer à l'auteur. Il n'existe aucun principe herméneutique permettant de déterminer seulement à l'aide de l'ensemble d'affirmations présentées à l'intérieur de la fiction, quelles sont celles qui sont attribuables à l'auteur en tant qu'expression de ses convictions. Et dans le cas de Cervantes, les seules informations que nous avons de sa main sont celles qu'on trouve dans ses œuvres de création imaginaire. Le catalogue des passages de *Quichotte* dont Hatzfeld se sert comme documents dans les échos des textes de Trente, constitue une faible preuve de l'orthodoxie de l'auteur, alors qu'il a été explicitement stipulé, en même temps, que l'ironie domine toute l'œuvre. Le fait que ces sentences sortent de la bouche d'un personnage défini par sa folie, ou d'un autre défini par son ignorance crédule, n'améliore rien. Il est surprenant, en vérité, de trouver encore aujourd'hui, à tout moment, des études dans lesquelles on prétend démontrer l'idéologie de Cervantes à l'aide de celle de l'un de ses personnages. Les critiques qui agissent de la sorte, ont l'habitude d'attribuer à Cervantes l'invention de l'espace ironique du roman moderne sans se rendre compte de la contradiction provoquée par le rapprochement de deux points totale-

ment inconciliables. L'attitude de Riley qui donne préférence aux propos des personnages qui sont entourés de respect et dotés d'autorité spirituelle, me semble tout aussi inefficace. Cipión et Berganza sont-ils ainsi ? Et que dire du Licenciado Vidriera ? L'unité inextricable du savoir et de la sottise ne constitue-t-elle pas la substance de don Quichotte lui-même ? Prenons un cas assez simple : Cervantes était-il contre l'expulsion des Maures ? A. Castro croit que oui. M. Bataillon croit que non. Et il y a, dans les œuvres de Cervantes, en vertu de l'herméneutique sans principes avec laquelle nous nous débattons, des passages qui peuvent être allégués en faveur des deux hypothèses⁶. L'expédient que formule et utilise Américo Castro dans *El pensamiento de Cervantes*, n'est pas beaucoup plus utile. Celui-ci vérifie ce que « pensait » Cervantes, non à l'aide de ce qui est dit, mais à l'aide de ce qui se produit dans ses œuvres, comme s'il faisait prévaloir dans son monde imaginaire une justice immanente. Est-ce que — donnons ici l'exemple le plus important — le fait que don Quichotte redevienne sain d'esprit avec son abjuration de la chevalerie errante, signifie que Cervantes veut nous suggérer que, dans la mission chevaleresque, il n'y avait rien d'autre que la folie, et que tout le savoir résidait dans les convictions domestiques du village, en tant que patrie ?

Le topique de l'ambiguïté qu'ont analysé d'une façon toute spéciale Angel del Rio et Manuel Durán, n'est pas apparu sans raisons. Il faudrait dire à son sujet qu'il présente au moins deux aspects : d'une part, on nomme ambiguïté le perspectivisme, ou l'objectivité avec laquelle diverses attitudes politiques, religieuses, éthiques et littéraires sont représentées dans le monde de la fiction, sans qu'on ne découvre une tendance de l'auteur dans l'image qu'il nous livre — il n'y a pas de

⁶ Rafael Osuna, qui a examiné avec brio et d'une manière érudite la chronologie externe et interne des œuvres de Cervantes, m'a suggéré de déduire avec exactitude d'un ordre chronologique tiré des passages pertinents, le caractère et l'évolution de la position de Cervantes face à l'expulsion des Maures. L'on pourra faire des conjectures plausibles sur cette question comme sur d'autres questions semblables, mais cela n'enlèvera pas à des passages comme ceux de Ricote leur ambiguïté extravagante et leur caractère nettement cervantesque. On trouvera des travaux pertinents de Osuna dans le *Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII, 1968, et dans *Thesaurus*, XXV, 1970.

sympathies marquées ni de complètes antipathies ; la voix du narrateur est éloignée, ironique, et elle juge peu souvent de façon non équivoque — d'autre part, il y a l'ambiguïté directe de Cervantes dans ses rares déclarations à titre personnel ; les dédicaces, et, de façon partielle seulement, les prologues. Il est connu qu'il tend à faire de ces passages une fiction, bien que cela corresponde, selon Porqueras Mayo, dans *El Prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, à la tendance maniériste de l'époque. Mais quand le ton de ces passages est sérieux, la contradiction intrinsèque, dans l'espace de quelques lignes seulement, devient déconcertante. C'est comme si l'auteur ne voulait pas parler, comme s'il refusait l'utilisation primaire et directe du langage, le compromis d'un discours réel qui représente sa position, qui sait ses mots. Ceci est tellement vrai que la brève dédicace de la première partie du *Quichotte*, comme on le sait, se compose principalement de phrases tirées intégralement de la dédicace de Fernando de Herrera, dans son édition de Garcilaso. C'est, en effet, comme si l'auteur pensait que rien de significatif ne peut être dit, que seule l'image peut nous faire connaître la substance de la vie. Peut-être que le Licenciado Vidriera est, en partie, l'image satirique des prétentions et de la vanité du discours théorique ! Il semble donc que nous soyons en face d'une vocation exclusivement poétique, littéraire au sens strict. Le poète, en tant que tel, est celui qui se tait pour laisser entendre les voix imaginaires que recèlent des mondes intérieurs. Il se tait, parce qu'il n'a rien à nous dire, parce que ce qu'il doit nous communiquer n'est pas de l'ordre de ce qui peut être dit. Pour cette raison, si la tâche de chercher la « pensée » d'un auteur en nous limitant à l'examen de son œuvre de création imaginaire, demeure impossible méthodologiquement (à moins qu'il ne s'agisse d'un auteur inférieur qui utilise la forme littéraire pour nous faire connaître ses opinions), dans le cas de Cervantes, ce semble être une tâche non seulement privée de méthode, mais encore privée de but : il n'y a pas de telle « pensée » de Cervantes. L'étude connue d'Americo Castro ne s'oppose pas à cette affirmation. Castro montre les illustres sources humanistes auxquelles s'est alimenté l'esprit de l'auteur, détruisant ainsi la notion d'un Cervantes « génie profane », mais n'arrive pas à reconstruire un profil cohérent de Cervantes, selon moi. Je crois que l'interprétation erronée de la fonction artistique

des passages doctrinaux auxquels nous nous référons, est précisément à l'origine de la crédibilité de cette notion de « génie profane ».

Avez-vous l'intention de nous dire — objectera-t-on ici — que Cervantes n'avait pas de convictions, ni de foi religieuse d'une nuance définie ni d'incrédulité sceptique, ni de moralité ascétique, ni d'éthique épicurienne, ni de vision platonique de l'ordre naturel, ni d'empirisme pragmatique, ni rien de cet ordre ? Est-il possible, par hasard, de vivre sans croyances ni notions de l'univers, sans idéal et sans préférences ?

Bien sûr que non. Bien que les étapes de sa vie doivent avoir secoué le prétendu système luxuriant de ses convictions juvéniles, il ne semble pas raisonnable de douter que Cervantes, devenu homme, n'ait disposé d'un savoir considérable, avec des croyances pertinentes et des évaluations. Mais l'on doit concevoir un Cervantes objectif dans son œuvre de création. L'esprit qui se réalise dans la fiction poétique, comme un pouvoir qui surpasse l'esprit de tous les jours de cet homme, transmute les matériaux de son expérience et devient une présence nouvelle et essentiellement diverse, précisément dans un exploit historique de l'esprit humain. Et ce que l'exploit du *Quichotte* augure, ce n'est pas une « pensée », mais plutôt une vision poétique. C'est l'irruption d'une croissance libératrice dans l'histoire de l'imagination.

Si l'on considère, lorsqu'on parle de la « pensée » de Cervantes, l'ensemble des doctrines ou des convictions idéologiques, dans les termes de la philosophie, de la théologie et de la critique littéraire de son temps, comme constitutives d'une vision qui s'exprime à travers l'œuvre, c'est-à-dire comme un fondement du contenu et de la configuration de l'œuvre de Cervantes, je le répète, il n'y a pas de telle « pensée » de Cervantes. On peut facilement s'objecter à ce qu'une œuvre comme celle-ci s'appuie sur la vision commune des théologiens de Trente ou sur des Espagnols d'esprit supérieur qui venaient d'une famille de convertis, ou sur la tradition du christianisme intérieur inspirée par Érasme ou sur un mélange quelconque de celle-ci avec d'autres — pensez aux « demeures historiques » ou aux idéologies. Si je pousse à l'extrême mon affirmation, l'hypothèse, dubitable, bien sûr, d'un Cervantes sincèrement contre-réformiste, qui soutient avec conviction

l'ensemble des dogmes catholiques de Trente, est tout à fait conciliable avec le fait que Cervantes, en tant que créateur de l'espace ironique du roman moderne (non du genre définitif, bien sûr, mais de l'une des structures formelles de base), inaugure une forme artistique d'imaginer la vie humaine qui pulvérise toute unanimité dogmatique. W. Kayser dans son *Entstehung und Krise des modernen Romans* constate, dans la création de Cervantes, la distance entre la vision du monde propre au narrateur et les différentes visions du monde propres aux personnages. Le narrateur est lui-même tourné en ridicule dans sa façon de voir et de juger. L'espace intellectuel perd sa disposition hiérarchique et il incombe au lecteur de juger. Pour cette raison, je dis que Cervantes crée une forme artistique qui détruit l'unanimité et engendre ce qu'on a appelé son «perspectivisme», et aussi son «ironie» ou son «objectivité» narrative.

J'ai maintenu que nous ne pouvons définir l'esprit d'objectivité dans l'œuvre de Cervantes à travers ce qui se *dit* dans cette œuvre, ni à travers ce qui s'y produit, mais seulement par ce qu'elle *est*. Autrement dit : Cervantes ne nous *dit* rien dans son œuvre, il la *fait* pour nous. Est-ce que nous voulons savoir ce que Cervantes nous communique dans son œuvre, quels dons il nous offre ? Alors, voyons ce qu'il fait dans son œuvre. La tâche essentielle, pour comprendre la signification de la création de Cervantes, est donc avant tout la description de son œuvre en tant qu'œuvre poétique : la caractérisation de la nature de ses éléments constitutifs et de l'organisation qui les unit.

Il semblerait qu'après avoir éliminé le thème confus de la «pensée» de Cervantes, et en faisant les distinctions de rigueur entre les convictions quotidiennes de l'auteur et l'esprit de l'auteur réalisé dans son œuvre et par elle, nous revenions aux thèmes traditionnels de *Cervantes, créateur de don Quichotte et de Sancho* ; *Cervantes, créateur du roman moderne*, *Cervantes, réaliste*, et *Cervantes qui ironise sur l'imagination idéalisatrice et romanesque*. On pense communément qu'avec la création de ses personnages et de son monde singulier, l'exploit historique, spécifiquement littéraire, de Cervantes est le suivant : inaugurer le genre littéraire majeur de l'époque moderne et établir la vision réaliste dans la fiction, en

détruisant, en même temps, d'un air moqueur, l'empire de la fantaisie romanesque. Mais nous avons déjà vu que l'œuvre de Cervantes n'est pas conciliable avec une volonté de style strictement réaliste et que non seulement il ne détruit pas les formes irréalistes de la fantaisie, mais qu'il les utilise et les affine. Quant à l'invention de la forme générique du roman moderne et à la création de personnages incomparables, nous verrons que ces deux réalisations, celle qu'on présume et celle qui est certaine, de même que ce qu'il y a de valide dans le fait de lui attribuer la satire littéraire en faveur du réalisme, reposent sur un fait plus profond et plus fondamental : le pas historique d'expansion et de libération de l'esprit humain, qui réside dans la découverte par Cervantes de ce que je nommerai le système des régions de l'imagination.

II

Le motif principal du *Quichotte* est, si l'on peut dire, celui d'un *hidalgo* déséquilibré qui croit — en cela consiste sa folie — à la *continuité* ou à l'identité fondamentale entre le monde de son expérience quotidienne et le monde représenté dans les livres de chevalerie. Continuité et, en même temps, *différence*, puisque le temps où ces exploits chevaleresques sont réellement arrivés, selon lui, est un temps meilleur et passé. Sa mission découle de ces deux hypothèses : le monde présent est à la fois la prolongation et la corruption de son propre passé héroïque. À partir de là, on doit pouvoir restaurer la justice ou, du moins, l'héroïcité, puisqu'il s'agit de deux temps faisant partie d'une même réalité. Précisément parce qu'il assume la parfaite identité entre son expérience quotidienne et la sphère des aventures romanesques, don Quichotte exprime et altère ses perceptions, en se servant des propres termes utilisés dans le monde des livres de chevalerie. Ceci donne lieu au recours satirique et comique suivant : le conflit entre l'imagination qui idéalise et la réalité de l'expérience quotidienne.

La leçon de la *satire* semble donc être la suivante : une telle continuité entre le monde des idéalizations fantastiques et le monde réel n'existe pas. Et cette leçon semble possible grâce à l'adoption, comme plan de base du monde de l'œuvre, d'une

imagination *réaliste*, qui contraste avec l'imagination fantastique du protagoniste. Le « réalisme » de Cervantes serait, par conséquent, le fondement de la satire immédiate de l'absurde crédulité de don Quichotte, et, d'une façon plus générale, de la naïveté des lecteurs qui recherchent dans la littérature un rêve d'héroïcité et d'amour qu'ils ne peuvent trouver effectivement dans la vie.

On ne peut nier, selon moi, la présence de ce motif — celui de la discontinuité entre l'expérience quotidienne et le monde de la chevalerie — dans l'œuvre, ni son importance. Mais je crois que l'œuvre altère et surpasse la portée de cette structure satirique, affaiblit son aspect définitif et montre sa limitation. Si le *Quichotte* était simplement une satire réaliste de l'idéalisation romanesque, c'est-à-dire l'opposition entre deux types d'imagination — fantastique et réaliste — nous ne pourrions expliquer, ni lire la majeure partie de l'œuvre. Il faudrait admettre que les chapitres pastoraux, ceux qui concernent Grisóstomo et Marcela, du moins, sont une grave erreur d'inconséquence. Les histoires de Dorotea, de Cardenio, de Luscinda et de don Fernando — surtout dans leur dénouement — seraient des retombées fracassantes du dessein réaliste. Les transformations invraisemblables que subissent les personnages tout au long du roman ou les fascinants paradoxes temporels de l'œuvre seraient des négligences de l'auteur qui priveraient sa création de consistance artistique. La description des noces de Camacho serait un excès blâmable ; les rencontres et « anagnórisis » (action de se reconnaître) dans l'auberge, des concessions au goût romanesque ou byzantin conventionnel. Etc.

Nous nous trouverions de nouveau devant l'hypothèse contre laquelle se sont battus tant de critiques contemporains cités dans ce texte, d'un Cervantes qui écrit avec négligence, sans discipline ni conscience artistique, seulement pourvu du pouvoir du « génie ». Mais nous avons appris de la critique phénoménologique et structurale de notre siècle, de même que des grands critiques de tous les temps, en commençant par Aristote, que le pouvoir du génie artistique repose précisément, en grande partie, sur une discipline très stricte de l'imagination. Une lecture correcte du *Quichotte* montre que la fantaisie est soumise à une extrême rigueur chez Cervantes et

que les rares négligences authentiques de détail — par exemple l'âne de Sancho dans la première partie — que nous trouvons dans cette œuvre, d'ailleurs si vaste, fortifient sa consistance artistique, puisqu'ils proviennent de la gravitation de lignes fondamentales pour son architecture, dans le cas mentionné, de la solidarité esthétique entre les personnages principaux et leurs montures.

Ce qui se produit, c'est que pour faire la satire de l'imagination idéalisatrice, ou ce qui, sous cette satire, constitue le dessein profond de Cervantes de mettre en évidence la discontinuité entre les diverses formes caractéristiques de l'imagination, il n'est pas nécessaire que le cadre qui entoure la forme que l'on satirise, soit réaliste. Il suffit qu'une autre loi régit en lui, que le principe de stylisation soit différent. Il ne fait aucun doute que le plan essentiel du *Quichotte*, le monde domestique de don Quichotte et de Sancho Panza, se trouve, à l'intérieur du spectre des régions de l'imagination, beaucoup plus près de l'extrême strictement réaliste que le monde des livres de chevalerie. Et c'est justement ce qui nous donne l'impression, faussée par le contraste, d'être en plein terrain réaliste. Il n'en est pas ainsi. Et j'ajoute que — contrairement à la dimension satirique de sa création — l'*humour* de Cervantes ne repose pas sur la projection de l'idéalisation fantastique sur le climat du réalisme, mais tout au contraire, sur la projection du monde quotidien sur la sphère la plus idéale de la comédie — comme on peut le voir nettement dans *Rinconete y Cortadillo*, dans lequel le monde sombre de la délinquance et de la vie de coquin se transmute en formes d'élévation rhétorique ridiculisée, en un grand geste théâtral, et devient inoffensif et gracieux. On trouve aussi dans le *Quichotte* ce recours comique qui consiste, non pas à rendre risible l'idéalisation en la plongeant dans la simplicité du quotidien, mais à rendre risible la misère quotidienne en la plongeant dans l'atmosphère épurée du monde heureux de la comédie: rien de grave n'arrive; en somme, tout s'arrange. Souvenons-nous, en passant, de la détermination aristotélicienne du comique comme l'effet de cette légère laideur qui ne fait pas grand mal. En fin de compte, les multiples coups que reçoivent don Quichote et Sancho ne leur occasionnent jamais de fractures ni de blessures graves. Lorsque le Biscaïen lui coupe la moitié d'une oreille, cette perte ne modifie pas l'aspect du visage de don

Quichotte, puisque personne ne semble s'en rendre compte. Les nombreuses dents que lui arrachent les coups de pierre, dans l'aventure des troupeaux de moutons, ne semblent pas donner lieu aux conséquences auxquelles l'on pourrait s'attendre. Et pour que nos héros chevauchent à leur goût et dorment en plein air, quand la nuit les surprend dans un endroit désert, l'été inaltéré qui va du mois de juillet, lors de la première sortie de don Quichotte, au mois d'août lors de ses dernières aventures, dure plusieurs mois, sinon des années, comme on le voit dans les lettres de Teresa Panza, datées de juillet et d'août 1614.

Le fait que Cervantes ironise sur la littérature même, dans sa totalité, dans le *Quichotte*, rejaillit sur la stylisation comique de la réalité. L'auteur et le lecteur sourient devant l'inoffensive légèreté qu'acquièrent les coups durs de la vie. Et, pour cette raison, le sourire de Cervantes est toujours un peu mélancolique, puisque l'ironisation des formes et l'esprit de la comédie ne vont pas sans la sobre conscience simultanée du fait que la réalité est bien pire.

Nous voyons donc que Cervantes, loin de se contenter d'une simple opposition entre l'idéalisation et le réalisme, ou, comme on l'a déjà dit, entre le mensonge des romances et la vérité du roman, utilise dès le début un système complexe de diverses sphères de stylisation, se meut entre la fantaisie des romances, projetée par don Quichotte, un semi-réalisme du quotidien et du domestique, et l'abstraction heureuse de la comédie, projetés l'un et l'autre par le narrateur. Ce sont les trois régions fondamentales. Mais à partir de celles-ci, l'œuvre nous en montre d'autres. En décrivant leurs caractéristiques propres et leurs relations réciproques et hiérarchiques, on formule du même coup la structure *transcendantale* du *Quichotte*⁷. J'applique l'expression de Kant à l'une des principales formes de l'œuvre littéraire singulière, la forme que nous sommes en train d'étudier dans le *Quichotte*, et je la distingue ainsi des autres structures essentielles, « syntagmatiques » par exemple, dont le

⁷ Cela n'a rien à voir avec la structure transcendantale *universelle* de la littérature, que j'ai décrite dans mon livre *La estructura de la obra literaria*. L'on pourra voir la note 4 du Prólogo.

prototype est peut-être la *Morphologie du conte populaire* de Propp, et « paradigmatiques » dont la signification dans la toile des mythes a été révélée par l'œuvre de Lévi-Strauss, de même que leur signification dans l'institution lyrique a été mise à jour dans les analyses de Roman Jakobson. Nous aurons, plus tard, l'occasion d'examiner le *Quichotte* du point de vue de ces structures syntagmatiques et paradigmatiques.

Sur ce point, une association extra-contemporaine s'impose. Nous venons de suggérer que la situation historique de l'œuvre de Cervantes est, dans l'une de ses dimensions bien définie, *pré-réaliste* : la sphère qui prête à l'ironie de l'idéalisation héroïque et de la fantaisie romanesque, se rapproche de la vision réaliste par les éléments du quotidien, mais s'en éloigne par sa stylisation comique⁸. Dans cette opération de l'imagination, qui, j'insiste sur ce point, ne constitue que l'un des aspects de la vision de Cervantes, l'auteur se lie à Aristote et à Joanot Martorell, affinités partielles que Cervantes lui-même insinue explicitement, et aussi à Lucien, comme le montre Menéndez y Pelayo. Les éléments « réalistes » servent ici à ironiser — distancer, suspendre — la sorte d'imagination alors traditionnelle. Cette opération se répète, dans le sens inverse, dans la littérature *post-réaliste* de notre siècle : des auteurs, tels Kafka, ou ceux du « réalisme magique », ironisant sur l'imagination *réaliste* par l'introduction du fantastique dans la sphère du quotidien. Entre l'humour noir des uns et l'humour souriant des autres, se situe le sérieux terne de la zone réaliste. (Lecteur sage, tu souriras maintenant et en d'autres occasions devant ces frivolités panoramiques).

Le Curé, en parlant du roman de Martorell *Tirante el Blanco*, dit dans le passage connu du sixième chapitre de la première partie, « ... que c'est le meilleur livre du monde à cause de son style : ici, les chevaliers mangent, dorment et meurent dans leur lit, et font un testament avant de mourir, et posent

⁸ À l'époque de Cervantes, on a certainement remarqué la forte présence de la comédie dans le *Quichotte*, et dans quelques-unes des nouvelles, comme le laisse supposer ce qui est dit dans le *Prólogo* de la *Segunda* (o *Quinta*) *Parte apócrifa*, de Avellaneda. Ortega fait cette référence dans les *Meditaciones del Quijote*, en donnant, néanmoins, à la comédie, la dimension du réalisme, contrairement à ce que j'ai soutenu dans ces pages.

d'autres gestes qu'on ne retrouve malheureusement pas dans les autres livres appartenant au même genre». Il faut noter que «style», dans ce passage, ne désigne pas, comme c'est le plus souvent le cas, aujourd'hui, la singularité ou le caractère de la *diction*, mais plutôt ce que nous avons nommé ici «principe de stylisation». On trouve une utilisation équivalente du mot «style» dans un passage significatif de *Persiles*, à la fin du chapitre 15 du troisième livre. Dans ce livre, la narration passe — comme dans d'autres passages de ce roman extraordinaire, qui poursuit, avec moins de profondeur et hâtivement, dans des territoires géographiquement plus exotiques, le déploiement et le contraste entre les régions de l'imagination, initiés dans *La Galatea* — d'une sphère à une autre, de tragi-merveilleux au sordide-quotidien, et de là à l'étrange romanesque. Le narrateur dit que ce qui arriva à ses personnages à la suite de ce passage «exige un nouveau style et un nouveau chapitre». Je note incidemment que l'ensemble des *Novelas ejemplares* se distingue beaucoup quand on les considère à travers la variété transparente du spectre imaginaire.



La plupart du temps, le *Quichotte* nous présente les personnages principaux chemin faisant, passant d'une aventure à l'autre et d'une conversation à l'autre, changeant parfois de lieu. Bien sûr, certains types d'endroits apparaissent à plusieurs reprises : le foyer de don Quichotte, le chemin royal, l'auberge, la montagne, les résidences des nobles espagnols et des seigneurs. Le simple fait de changer de lieu — d'un point du chemin royal à un autre, par exemple — n'implique pas, en général, un changement plus profond de climat imaginaire. Mais je crois que les divers types de changement de lieu correspondent, très fréquemment, à une mutation du principe de stylisation. Nous pouvons pressentir, dans de telles occasions, que non seulement nous sommes en train de passer d'un point de l'itinéraire de don Quichotte et de Sancho à un autre, mais aussi d'une sphère de la fantaisie littéraire à une autre.

Le cas le plus connu et le premier cas de ces déplacements profonds se trouve dans les chapitres dix à quatorze de la

première partie. Jusque-là, le roman s'est déployé dans sa sphère fondamentale que nous nommerons, pour abrégé, le *réalisme comique*. Après la lutte, sur le chemin royal avec le Biscaien, le maître et l'écuyer s'éloignent du lieu de la bataille et, à la tombée de la nuit, rencontrent, dans un décor imprécis, mais caractérisé par une abondante végétation et par sa rusticité, un groupe de gardiens de chèvres en train de préparer leur repas ; ils sont accueillis avec une hospitalité primitive, mais cordiale. Nous sommes toujours dans la sphère comico-réaliste bien que le paysage soit quelque peu différent ; ces gardiens de chèvres sont des gens simples qui ne connaissent pas la littérature et qui ne comprennent pas un traître mot du discours sonore que leur lance don Quichotte après le repas. On les nomme « gardiens de chèvres », mais on pourrait tout aussi bien les nommer « bergers ».

Le discours qu'a prononcé pour eux don Quichotte, est l'éloge de l'âge d'or, qui évoque, bien sûr, le grand complexe thématique (de la lignée gréco-latine, et l'un des plus importants de la Renaissance) de l'utopie de la vie champêtre. Ce thème utopique a, durant la Renaissance et par la suite, son propre genre poétique : la littérature pastorale. Et, dans le contexte littéraire de l'époque, il est évident que le topique de l'âge d'or fait songer à l'idéalisation bucolique. Un des gardiens de chèvres vient de chanter quelques vers, sans art défini, pour distraire ses compagnons, lorsqu'arrive un autre des gardiens de chèvres avec la nouvelle de la mort de Grisóstomo et l'histoire de ses amours malheureuses. Bien qu'elle conserve un faible lien avec la sphère du réalisme comique (Grisóstomo est étudiant, et Marcela, l'héritière de riches paysans), cette histoire fait déjà partie, décidément, de l'irréalisme utopique du genre pastoral. Des lois différentes régissent le monde de ce dernier. Des demoiselles délicates peuvent vivre seules dans la montagne, en toute tranquillité, chantant toute la journée et possédant, quand l'occasion le requiert, un pouvoir rhétorique digne de Cicéron. Les héros, s'ils sont dédaignés par celle qu'ils aiment, sont destinés à mourir d'amour puisque la vie n'a plus aucun sens en dehors de leur aspiration envers la beauté aimée. On enterre la victime de l'amour malheureux avec des cérémonies littéraires, sans l'ombre des rites chrétiens, et personne ne se scandalise de ce paganisme radical.

De toute évidence, nous nous trouvons en présence d'une autre région de l'imagination. Et l'aspect de l'endroit où don Quichotte et Sancho assistent aux rites funèbres du pasteur-poète, est varié lui aussi : un carrefour de montagnes avec, à ses pieds, un grand rocher.



Dans le second livre de *La Galatea*, nous trouvons un déplacement en sens inverse : avec la narration, par l'ermite Siderio, on s'éloigne de l'utopique Hispanie païenne de toponymie latine où les noms et les attitudes chrétiennes sont absents, pour se rapprocher du monde différent du roman italien d'ambiance courtoise. L'éloignement de la région de l'imagination strictement pastorale est marqué ici par un déplacement géographique : des prés, de l'intérieur de la péninsule au port de Barcelone. À cet endroit, apparaissent, pour la première fois dans l'œuvre, des ecclésiastiques qui portent un crucifix, la justice incarnée dans des institutions faillibles et impersonnelles, la grande ville, et d'autres éléments de la vaste région de cape et d'épée — nommons-la ainsi, tout en donnant à cette expression un sens beaucoup plus ample que celui qu'on lui accorde habituellement.



Les lois d'une stylisation sont incompatibles avec celles d'une autre stylisation : comme nous l'avons déjà dit, il y a discontinuité entre les régions de l'imagination. Cervantes, il est vrai, fait passer don Quichotte et Sancho de leur propre région à d'autres régions. Mais dans ces dernières, don Quichotte et Sancho sont seulement spectateurs et les histoires pertinentes sont, par conséquent, des épisodes, dans le sens aristotélicien, et ne font pas partie du « *logos argumental* ». De plus, Cervantes marque les changements de monde imaginaire par une série d'anticipations thématiques ou tonales, ou par de violents contrastes. Nous avons vu le changement progressivement signalé dont Francisco Ayala décrit très bien les subtilités dans ses *Ensayos* cités, dans l'introduction de l'histoire de Marcela et Grisóstomo. Dans le dénouement, par contre, nous trouvons le contraste grotesque, qui nous introduit à nouveau dans le monde comico-réaliste : l'aventure des

Yangois, dans laquelle Rocinante veut aborder leurs juments et se fait rosser, de même que son maître, vient immédiatement à la suite de l'histoire de l'adoration platonique de la beauté idéale incarnée dans la femme.

Dans le chapitre dix-neuf de la seconde partie, nous trouvons don Quichotte et Sancho en route, en compagnie de deux étudiants amateurs d'escrime, lesquels, en certaine occasion, prouvent leurs forces pour régler un point de doctrine à la fois belliqueuse et sportive. Le bachelier Corchuelo est vaincu et, de rage et de dépit, jette son épée au loin, si loin — « à trois-quart de lieue » — qu'ils décident d'envoyer un serviteur la chercher. Mais ils poursuivent leur route sans l'attendre, parce qu'ils croient qu'il tardera beaucoup. Cette image nous surprend, par son exagération, qui diffère des formes précédentes. Mais c'est précisément, dans son caractère d'hyperbole, un signe d'anticipation⁹ à l'aide duquel Cervantes prépare de nouveau le changement de sphère imaginative. Car ce qui vient dans le chapitre suivant, c'est la description des circonstances culinaires des noces de Camacho où les marmites sont si grandes qu'elles contiennent des moutons entiers « *sin echarse de ver, como si fueran palominos* », où les poules qu'ils suspendent, après les avoir apprêtées, sont innombrables, les oiseaux de chasse « *à l'infini* » et où les fromages, disposés comme des briques superposées, forment une muraille. Nous sommes encore une fois dans une autre région de l'imagination et nous pouvons dire que cette région est un pays de vieille souche folklorique, le pays de Cocagne « *Cucania* » ou « *Cucaña* » (que l'on confond d'habitude avec celui de Jauja), variation joyeuse, incontinent et plébéienne de l'Âge d'Or.

Il est certain que notre auteur ne maintient pas d'une façon très conséquente, tout au long de l'épisode, cette loi de stylisation (amusante seulement en ce qui a trait à la fugacité), et donne bien vite à la sphère créée une tournure pastorale peu authentique. Ce qui doit nous faire comprendre qu'il ne s'agit pas nécessairement, dans son intention structurale, de projeter des régions ou des formes pures de l'imagination littéraire. Une

⁹ Au sujet du recours de Cervantes aux anticipations, voir Avals-Arce y Riley : « El Quijote », en *Suma Cervantina*.

partie de l'œuvre narrative de Cervantes se constitue formellement par la superposition de divers principes de stylisation, par le mélange et le croisement, parfois discordant, d'archétypes de caractère opposé. Ce que nous venons de dire vaut aussi pour la structure interne des personnages dont la richesse se fonde partiellement sur la conjonction d'archétypes contraires et même contradictoires, à l'intérieur de l'identité du personnage.

Une autre région esthétique discernable dans le *Quichotte*, est celle que présente l'histoire du captif. Le climat a ici l'aspect de l'histoire. On trouve dans ce récit des fragments de chroniques renfermant des références aux grands événements de l'époque, un héroïsme sobre, un thème religieux sérieux bien qu'ambigu, un ton autobiographique (que le sujet vienne vraiment de la vie de l'auteur, est une autre affaire, sans intérêt ici). La narration, dépourvue d'aspects comiques; a, par contre, une élévation de simple dignité. Bien que non réaliste, dans le sens moderne, puisqu'elle renferme du merveilleux, lequel est étranger à l'expérience quotidienne, elle présente un cadre d'héroïsme authentique, sans excès d'idéalisation. Il y a aussi, dans cette partie du *Quichotte*, des transitions bien disposées qui séparent la région de comédie romanesque de Dorotea, de Cardenio et compagnie, et la région sérieuse du captif. D'abord, le cri de la Mora « Non, pas Zoraida : Marie, Marie ! », dont on ne peut expliquer toute la signification au début, mais dont le ton ne laisse aucun doute. Et ensuite, l'éloge très empirique aux armes, nuancé d'allusions à l'histoire contemporaine, que fait don Quichotte dans son discours sur les Armes et les Lettres.



Je ne peux certainement pas faire ici la description complète de la structure transcendantale du *Quichotte*, l'architecture des régions de l'imagination comprise dans cette œuvre. Je peux seulement achever de mettre hors de doute son existence en signalant d'autres de ses parties et en faisant ressortir, de cette façon, par l'entremise des fruits qu'elle a donnés, la conscience artistique lucide de Cervantes et la sévère discipline de son imagination.

Il y a deux ou trois passages dans lesquels don Quichotte évoque avec une grande beauté et de façon succincte et essentielle, le monde de la chevalerie — soit les chapitres vingt-et-un et cinquante, de la première partie. La pureté de la forme est presque totale. Je dis « presque », parce que Cervantes ne cesse d'y glisser des touches d'ironie qui mettent la vision du monde de la chevalerie en rapport avec la folie du gentilhomme et avec le réalisme comique de base — comme le fait que le héros, qui s'était imaginé une réception et un repas merveilleux dans le château et s'était vu entouré de très belles demoiselles richement vêtues, reste seul, assis à la table du banquet, « appuyé sur la chaise, et peut-être en train de se curer les dents, comme le veut la coutume » (chapitre cinquante de la première partie). Le fait de se curer les dents est, précisément, un exemple des types d'actions, des petites fastidieuses ou banales de la vie de tous les jours, qui n'appartiennent pas à la région de l'imagination qui idéalise — ce sont des choses d'un autre « style ». Mais, en plus de laisser s'insérer dans la région du monde de la chevalerie quelques éléments d'un autre ordre, l'auteur a déjà commencé à construire un contraste global entre différentes sphères de l'imagination dans les chapitres vingt-et-un et vingt-deux de la première partie, puisqu'à la suite de l'image idéale et fantastique du chapitre vingt-et-un, il introduit, avec les galériens, le monde du roman picaresque, la satire de la misérable condition humaine, que Cervantes transpose en l'humour de comédie et allège de cette façon.

Après l'aventure comico-réaliste des galériens, finalement, nos héros s'écartent de la route et pénètrent dans la forêt. Le changement de lieu correspond ici à un changement de type de paysage et prélude au changement de région esthétique qu'apportent avec eux Cardenio et Dorotea qui apparaissent pour la première fois dans l'atmosphère naturelle et neutre du bois. La région de Cardenio et de Dorotea, c'est celle de l'intrigue romanesque de l'amour, de l'honneur et de la tromperie. C'est une sphère *d'idéalisation partielle* où les galants sont vaillants et les demoiselles, d'une extrême beauté ; mais le caractère moral des protagonistes est défectueux et bien loin des termes absolus de la sphère du monde pastoral ou de la sphère byzantine. Cependant, l'idéalisation formelle de

cette région romanesque apparaît aussi dans la tendance à créer des caractères autour d'une seule qualité dominante. Ainsi, comme nous l'a montré Salvador de Madariaga, Dorotea représente la débrouillardise, et Cardenio, la lâcheté. On peut ajouter que don Fernando représente l'amoralité arrogante, et Luscinda, le désarroi. Le principe le plus général qui régit cette sphère est aussi un principe de comédie : le hasard, par l'entremise de coïncidences merveilleuses, redresse les torts et conduit des mariages multiples à un dénouement heureux où les protagonistes semblent épurés, par des transmutations mystérieuses et tacites, de leurs considérables défauts moraux, et convertis en une image pure, parfaite et transparente de la vaillance et de la beauté poussées à l'extrême.

Signalons brièvement que toutes les régions esthétiques semblent avoir un point faible dans leur structure, quelque chose comme le lieu où se trahit la violence de la stylisation, l'excès transcendantal de la *forme*. Le problème qui surgit dans des histoires où il y a plus d'une héroïne, spécialement lorsque deux beautés suprêmes ou plus se retrouvent dans la même scène, est commun aux régions dans lesquelles la loi de l'extrême beauté de la demoiselle règne, comme dans la région du monde pastoral et dans la région de la nouvelle courtoise. Cervantes qui fait souvent face à ce conflit, le résout, de bonne humeur, en faisant en sorte que les personnes présentes, émerveillées, soient étonnées de ne pas savoir quelle est la plus belle. Il maintient habituellement, de façon alternative, une hiérarchie en faveur de l'héroïne principale en faisant dire aux chevaliers émerveillés ou aux pasteurs que s'ils n'avaient vu l'une, l'autre leur aurait paru la plus belle du monde.

Si de telles inconsistances de l'architecture stylistique surgissent nécessairement à l'intérieur des régions — de la même façon que les paradoxes découlent d'un axiome et montrent son imperfection cachée — inconsistances qui réduisent l'image en miettes en produisant ainsi une désillusion et un effet, involontairement meilleurs, mécaniquement, ironiquement, que de difficultés suppose l'entreprise de Cervantes d'articuler dans un seul dessein l'ensemble hétérogène des régions de l'imagination ! Les points de contact de régions hétérogènes risquent de détruire l'image par l'amorphie qui la prive d'une ligne dominante et la rend semblable au profil d'un

corps écartelé par des ossements désarticulés. Nous percevons le tact infini de Cervantes précisément dans de tels points de contact. Nous avons déjà suggéré la variété et la subtilité des transitions d'une région à l'autre, le jeu d'anticipations progressives et de contrastes violents. Mais il y a, de plus, l'audace extrême de mettre dans une situation commune des personnages d'univers esthétiques différents. Parfois comme dans l'enterrement de Grisóstomo, la rencontre avec Roque Guinart et la présence des protagonistes dans la pérépétie d'Ana Félix, l'entrée de don Quichotte et de Sancho dans les régions étranges du monde pastoral, du banditisme chevaleresque et du monde byzantin les aliène. Les airs étrangers réduisent alors nos pèlerins à la passivité marginale d'un second plan : ils se taisent et regardent. Mais dans d'autres passages, Cervantes tire du choc entre les régions une plus grande intensité de signification. Souvenons-nous de la rencontre, dans l'atmosphère neutre et naturelle de la montagne, de don Quichotte et de Cardenio — le *hidalgo* fou du réalisme comique et le galant fou de l'intrigue idéalisée de l'amour et de l'honneur. Le moment où ils s'étreignent étroitement et où ils échangent en silence des regards admiratifs et prolongés, à la fin du chapitre vingt-trois de la première partie, est un moment chargé d'humour, d'ironie multiple et de signification. Le fait de cette sympathie spontanée entre ces deux hommes qui ont décidé de suivre la voie de l'extravagance et qui retrouvent chez l'autre leur propre passion, leur propre folie, et ainsi se raillent eux-mêmes, apparaît au premier plan. Cela suppose la rencontre de deux régions littéraires, de deux mondes différents. C'est un échange de regards, de folies et d'univers. Et la suggestion, mélancolique, de la solitude insurmontable, et, en même temps, de l'unité essentielle de ce qui est humain, émane de cette confrontation méta-poétique, bien au-delà des folies particulières, bien au-delà des mondes imaginatifs particuliers.



À la lumière de cette architecture d'univers poétiques contrastés, il ne semble pas accidentel que, pendant que les destins de la comédie et de la nouvelle courtoise vont vers leur résolution, très improbable et heureuse, dans l'auberge, on y

découvre et on y lise la *novela* tragique du *Curioso impertinente* dont la loi est la loi stricte de la vraisemblance aristotélienne et dont l'action, en dehors de tout hasard et de toute improbabilité, a l'unité absolue des conséquences nécessaires ou probables de l'erreur tragique. Du reste, l'on dit, dans la narration même, que les événements de l'histoire s'enchaînent : qu'Anselmo « *iba añadiendo eslabón a la cadena con que se enlazaba y trababa su deshonor...* » Mais quelle faute peut encore nous pousser à chercher de tels indices non concluants de la claire conscience de Cervantes des formes artistiques qu'il manipule ? Nous avons dans le *Curioso impertinente* un monde extrêmement abstrait où la caractérisation des personnages ne va pas au-delà du sexe, de l'âge et de la situation sociale. Tous parlent le même langage rhétorique et rationnel, y compris le narrateur de l'histoire, qui ne manque pas, bien sûr, de distance ironique à l'égard des attitudes obscures, provisoires ou définitives de ses personnages, mais ne présente pas une conception du monde différente de la leur. Cette nouvelle est une quasi-déduction des étapes exemplaires, une dialectique des motifs fondamentaux de la condition humaine, sous les données tacites d'une anthropologie pessimiste que nous ne saurions attribuer à Miguel de Cervantes, car des hypothèses anthropologiques dans d'autres nouvelles du même auteur, soumises, il va sans dire, à des preuves de vraisemblance moins sévères, sont à l'opposé. C'est, de plus, l'une des nouvelles de Cervantes à laquelle on peut attribuer le plus spontanément le qualificatif d'« exemplaire », contrairement à quelques-unes de celles qui se trouvent dans la collection de ses *Novelas ejemplares*. On a beaucoup cherché une justification thématique permettant d'inclure cette nouvelle dans la *Quichotte*. Je crois que l'indice de sa présence dans le *Quichotte* ne provient pas de vagues ressemblances entre son contenu et celui de l'histoire principale, mais plutôt du caractère de sa forme, de la fonction de contrepoids architectonique qu'elle remplit dans l'édifice des régions littéraires de Cervantes¹⁰.



¹⁰ Julián Marías, en « La pertinencia de "El Curioso impertinente" » (1953), O. C. III, Madrid, 1959, donne aussi une raison — non incompatible avec la mienne — d'ordre artistique et formel : Cervantes utiliserait ici une fiction littéraire à l'intérieur de la fiction de base du monde de don Quichotte pour

Il y a beaucoup d'autres régions de l'imagination dans l'horizon du *Quichotte*. Je mentionnerai brièvement l'ébauche subtile de l'univers du roman byzantin que nous présente l'épisode d'Ana Félix dans la baie de Barcelone. Ce monde est celui des amants séparés par des pirates et naufragés dans lequel l'héroïne, contrairement aux héroïnes du monde pastoral qui ne perdent leur virginité que si elles y consentent, comme le dit si bien don Quichotte dans le discours de l'Âge d'Or, craint à chaque instant pour sa virginité menacée et recourt fréquemment à la supercherie de se dissimuler sous des vêtements d'homme. Mais, contrairement à l'univers des nouvelles courtoises, l'héroïne est — à partir d'Heliodoro, du moins — inaccessible aux séductions et est prête, comme on le répète maintes fois, à s'enlever la vie plutôt que de perdre « son honneur » (« la honra »). L'univers byzantin partage avec la nouvelle courtoise les retrouvailles et les « anagnórisis » improbables; mais, alors que, dans la nouvelle courtoise, les retrouvailles sont définitives et qu'il n'y a qu'un seul changement de fortune, les « anagnórisis » et les péripéties répètent à chaque instant dans l'horizon étranger, exotique même, particulièrement éloigné de la patrie, des aventures de voyages et de navigations qui marchent sur les traces de *l'Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*.

Mentionnons encore une version caricaturale et comique de l'univers pastoral qui est, dans sa forme authentique, de ton sérieux et élevé, insérée vers la fin de la première partie: l'histoire de Léandra, le « gardien de chèvres » Eugenio et le *miles gloriosus*, Vincente de la Roca. Si le délinquant Ginés de Pasamonte fait partie d'une comédie picaresque, le grand bandit Roque Guinart fait partie d'une idéalisation raillée des « romances ». La sphère de l'épique populaire apparaît aussi dans la rapsodie de l'interprète dans le *Retablo de Maese Pedro*. Et, finalement, les doux regrets du vers lyrique ne

renforcer, par contraste, l'effet de réalité de ce dernier. Cette observation de Marias coïncide, dans la portée de sa composition, avec des considérations de R. S. Willis, de B. Wardropper, et de R. L. Predmore au sujet de l'usage de divers présumés narrateurs et de textes de l'Histoire de don Quichotte, comme manière de feindre, de façon suggestive, une objectivité autonome du personnage et de son monde. Mais ces aspects de l'œuvre ne correspondent pas au plan que j'examine dans ce travail.

manquent pas. Les formes de proverbe ou d'éloquence didactique qui apparaissent aussi dans le monde du *Quichotte*, sont des « genres » littéraires, mais n'entraînent pas avec elles des sphères de l'imagination.



On a souvent dit que le *Quichotte* est la somme des genres littéraires de son temps, la conjonction de formes et de thèmes des livres de chevalerie (libros de caballerias) comme les romans pastoraux, de l'épique cultivé comme la narration picaresque, de la comédie de Lope de Rueda comme la nouvelle italienne. Mais cette somme n'est pas le produit homogène d'un creuset qui refond ce qui est varié en une seule chose, mais plutôt l'ensemble hétérogène, prodigieusement configuré, des domaines de l'esprit poétique dont les régions sont maintenues séparées par des lois organiques incompatibles. Je crois, pour cette raison, qu'on ne peut répondre affirmativement à la question : le *Quichotte* est-il le premier roman moderne ? Puisqu'un des attributs du roman moderne, malgré sa grande variété, est l'homogénéité interne de chacun d'eux. Pour chacun, il y a une loi, et une seule, qui détermine l'univers imaginaire. D'autre part, le roman moderne, dans l'ensemble, est, sinon une seule région de l'imagination (la région « réaliste »), du moins un domaine de régions connexes, incomparablement moins varié et moins multiple que les domaines parcourus par Cervantes. Cervantes était encore dans une situation qui lui permettait de rassembler et de vivifier les formes héritées de tout le passé de l'imagination littéraire.

Mais la région fondamentale de *Don Quichotte*, le réalisme comique, ne serait-elle pas, du moins, à l'origine du roman moderne ? Je pense que non, parce que cette sphère aussi est l'objet de l'ironisation que subit toute la littérature dans le roman, toute représentation de la vie ayant le caractère d'une fiction. Dans le roman moderne, celui des dix-huitième et dix-neuvième siècles essentiellement : de Daniel Defoe à Henry James, avec beaucoup d'exceptions bien sûr, domine une illusion sérieuse de la réalité immédiate, la gravité du réalisme moderne. Dans le *Quichotte*, cette illusion est l'objet d'ironie et

est détruite à chaque instant. Il y a plus de prémices du roman moderne, je crois, dans certaines des *Nouvelles exemplaires* que dans les œuvres plus considérables de l'auteur.



Tout en suivant don Quichotte et Sancho sur leur route à travers les répliques imaginaires des chemins et des lieux d'Espagne, nous traversons petit à petit les provinces intérieures de notre fantaisie littéraire : à travers la vision immédiate de l'expérience quotidienne et domestique, nous atteignons l'idéalisation comique, l'idéalisation des romances et des livres de chevalerie, l'utopie pastorale, la comédie picaresque, l'hyperbole baroque, l'intrigue courtoise et les péripéties byzantines — un système de principes esthétiques qui ont des caractéristiques communes et des caractéristiques opposées, peut-être de façon binaire. Le *Persiles* se déploie d'une manière semblable, bien qu'avec un autre ordre de régions. Qui ne voit dans cet étrange voyage qu'une succession d'aventures variées dans des décors changeants, à la façon du roman byzantin traditionnel qu'il imite superficiellement, sans percevoir, derrière les changements géographiques, des changements transcendants de l'atmosphère imaginative, n'accède pas à la plénitude de l'œuvre qui subjuga l'effort final de Cervantes. La perte est comparable à celle que représente la reproduction en noir et blanc d'un chef-d'œuvre de couleur. Mais plus profonde, puisque les régions de l'imagination sont d'abord, et naturellement, des formes transparentes, non objectives. Le fait de les avoir dotées de présence sensible est une réussite exceptionnelle de la création de Cervantes.

L'énergie et la discontinuité de la stylisation, produisent l'éloignement entre la littérature même et ses formes constitutives. Le moyen de structurer l'œuvre, par lequel les objets sont représentés dans l'œuvre, change à chaque instant de caractère, de coloration, et perd ainsi sa transparence ingénue et se convertit en semi-objet. Par l'entremise de cette objectivation des formes constitutives de l'imagination littéraire, l'effort ironique de Cervantes atteint son point culminant. Les formes littéraires deviennent parties de la matière de l'œuvre. La littérature est objectivée en tant que phénomène, le système de la faculté poétique est lui-même objet d'ironie. Cervantes ne

nous dit pas, mais nous montre que chaque institution poétique a des pouvoirs et des limites spécifiques, qu'il n'y a pas d'imagination définitive.

On précise et on limite le sens de la parodie et de la satire littéraire explicites de Cervantes seulement à partir de ce dessein profond. La moquerie de certaines manières a bien peu de poids lorsqu'on les tourne toutes en ironie. Le thème récurrent de la littérature et les causeries critiques apparaissent sous une lumière oblique quand nous constatons la disproportion de leur conventionnalisme et de leur simplicité face à la tâche artistique extrêmement originale dont ils forment une mince partie. Mais les audaces ostensibles de l'imagination de Cervantes — le jeu de labyrinthe avec le temps, l'introduction de la première partie dans le monde de la seconde partie, la distension de Sancho au-delà de ses limites vraisemblables dans des passages occasionnellement qualifiés d'apocryphes par le narrateur, la médiation d'un second narrateur, l'introduction du livre d'Avallaneda et d'un de ses personnages dans le monde de la seconde partie, — découlent naturellement, semble-t-il, de l'ironisation fondamentale du monde imaginaire.

Nous pouvons donc affirmer que Cervantes a rendu visibles les fondements ou les formes transcendantales de l'expérience intérieure du monde. En exposant de cette manière les conditions et les limites de l'expérience imaginative, il a réalisé tacitement une sorte de critique de la raison poétique. Une des grandes vertus libératrices de son œuvre, c'est la découverte de la vérité suivante: il n'y a pas d'absolu de l'imagination humaine; pour se vivifier, celle-ci doit se soumettre aux limitations d'une abstraction configurée, d'un «style». Il est possible d'échapper ainsi à l'un des genres d'esclavage intérieur les plus subtils: l'acceptation ingénue des formes dans lesquelles nous imaginons le monde et ses processus, la tyrannie du mythe sur notre expérience.



Il n'est pas difficile, il me semble, d'admettre la pertinence d'observations du genre de celles qui précèdent pour établir la règle critique à laquelle j'ai fait allusion, au début. On trouve, dans les commentaires et les notes exégétiques des textes de

Cervantes, de nombreuses traces de lectures que nous devons considérer comme erronées : interprétations qui amoindrissent l'œuvre en ignorant la complexité de ses dimensions artistiques, en considérant, par exemple, comme des défauts ou des négligences ce qui serait vraiment des inconséquences esthétiques si la loi de l'œuvre était la loi du réalisme, ou du moins, à chaque instant, celle de la vraisemblance. On réduit de cette façon l'équilibre grandiose du riche édifice de Cervantes à une simple opposition entre le bon sens domestique-réaliste et la folie des « chevaleries ». Il n'est pas nécessaire de souligner que, même en ce qui concerne cette étroite perspective, l'œuvre offre une grande vision. Mais il est évident aussi que la lecture parfaite de l'œuvre est l'idée régulatrice de la critique.



J'ajouterai, finalement, quelques brèves observations d'ordre général. Le fait qu'il y ait plus d'une localité ou d'un milieu ambiant dans le monde d'une œuvre — par exemple, le fait que l'atmosphère campagnarde et urbaine alternent dans l'œuvre — n'implique pas, évidemment, une pluralité de régions de l'imagination. On peut maintenir une même image de la condition humaine dans divers milieux ambiants. Dans le monde homérique de l'Illiade, il y a l'espace des héros et celui des dieux, mais l'image de la vie des héros et des dieux ne subit pas de transformations. Nous pouvons dire que les deux espaces sont des provinces d'une même région imaginative. Le monde byzantin de Teágenes et de Cariclea — contrairement à celui de Persiles et de Sigismunda — est remarquablement homogène, malgré les nombreux changements de décor. Dans *Dafnis et Cloe* de Longo, la continuité bucolique est interrompue par une agression de pirates, incident d'ordre byzantin qui parvient à insinuer distinctement la diversité des régions imaginatives, et signale déjà clairement le contrepoids particulier de la région du monde pastoral. L'idéalisation extrême et la réduction de la condition humaine que projette l'idylle utopique de la vie champêtre, deviennent, semble-t-il, trop légères pour permettre l'élaboration d'une longue narration, et exigent plus de poids. Cette brusque contrepartie de l'idylle païenne peut prendre non seulement la forme de la région byzantine, mais aussi, par exemple, celle de l'intrigue courtoise, cette forme, de la Renaissance, qu'on nomme

habituellement « romanesque ». Dans *La Diana* de Montemayor, qui présente, si nous faisons abstraction de l'interpolation de l'histoire de l'Abencerraje, un équilibre et une harmonie admirables entre les régions et les provinces non ralliées de l'imagination, la région de l'intrigue amoureuse courtoise constitue le complément fondamental du monde pastoral.

Le concept de région imaginative n'équivaut pas, on le voit, au concept de genre littéraire ; une œuvre peut embrasser plus d'une région esthétique. Par contre, ce serait un non-sens de soutenir qu'elle puisse appartenir à plus d'un genre, si l'on maintient le sens aristotélicien du mot. Il y a des genres, comme celui du roman pastoral, qui sont essentiellement pluri-régionaux, et d'autres, comme le roman moderne « réaliste », qui sont essentiellement uni-régionaux.

Cervantes n'est pas le créateur de la pluri-régionalité narrative¹¹. Il est celui qui objective et ironise sur le système complet

¹¹ Il est certain que ce que je nomme la pluri-régionalité imaginative du *Don Quichotte*, apparaît partiellement dans une forme ou dans une autre, dans diverses perspectives critiques sur l'œuvre. J'ai déjà fait allusion aux études de Francisco Ayala. E. Riley, dans son examen de la « *Theoría literaria* » de Cervantes (Avalle-Arce y Riley : *Suma Cervantina*, London, 1973), englobe la diversité des régions dans l'opposition entre « *novel* » (forme caractérisée par la probabilité des faits, l'actualité historique du monde représenté, des protagonistes non surhumains, etc.) et « *romance* » (forme narrative caractérisée par des protagonistes surhumains, des coïncidences fortuites, la justice poétique, etc.). Comme il découle de mes considérations, j'objecterais qu'il n'y a pas de « *novel* » dans le *Quichotte*, et que les variétés de « *romance* » insérées dans cette œuvre sont très dissemblables. J. Casaldueiro, de son côté, dans son œuvre déjà citée, voit la variété des formes de l'imagination comme une manifestation de l'affrontement entre Cervantes et le passé gothique (les livres de chevalerie) et la Renaissance (les romans pastoraux) à partir de l'affirmation d'un présent baroque. Cela présente, à mon avis, l'inconvénient suivant : Cervantes ferait de l'espace comico-réaliste un absolu, la seule forme valide du présent, alors qu'il ironise aussi sur cette sphère. Le *Quichotte* se rallie naturellement aux œuvres du genre de celles que Rosalie Colie nomme l'« *inclusionism* » de la Renaissance : « livres provenant d'autres livres », réductions de genres comme le *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais en l'*Anatomy of Melancholy* de Burton. (*The Resources of Kind; Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley : 1973.) Notons, en passant, en faisant allusion à ce que nous avons signalé au début de cet essai, que le concept de Renaissance de cet auteur englobe,

des régions littéraires, et, à partir de là, ironise sur l'imagination humaine, en même temps qu'il prépare l'avènement de l'imagination réaliste.

Université d'Iowa

entre autres mouvements stylistiques, le maniérisme et le baroque : « de Petrarca a Swift ». — Le contexte littéraire du temps possède, bien sûr, son propre ordre systématique des formes génériques parmi lesquelles on doit compter les formes inclusives (peut-être dans une analogie reculée avec les paradoxes de la théorie des ensembles). Cette structure de la littérature d'un moment historique — sur laquelle il y a des concepts fondamentaux, comme le concept de « contregenre », dans les essais de Claudio Guillén réunis dans son *Literature as System* — semble se reproduire, non pas en totalité et de façon identique, mais réorganisée, dans la structure interne des œuvres inclusives de la même période : telle pourrait être la suggestion qui découle de la comparaison entre la structure des régions du *Quichote* et le système générique de la Renaissance (sensu lato).

ANNEXE

1. «... que por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: aqui comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y jacen Testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen».
2. « nuevo éstilo y nuevo capítulo pide ».
3. « ; No, no Zoraida: María, María! »
4. «recostado sobre la silla y quizás mondándose los dientes, como es costumbre».